

ETC



Le lieu, l'oeil et la terreur

Thierry Kuntzel, Musée d'art contemporain de Montréal,
Montréal. Du 22 octobre 1993 au 2 janvier 1994

Anne Bénichou

Numéro 25, février–mai 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35618ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bénichou, A. (1994). Compte rendu de [Le lieu, l'oeil et la terreur / Thierry Kuntzel, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 22 octobre 1993 au 2 janvier 1994]. *ETC*, (25), 30–32.

LE LIEU, L'ŒIL ET LA TERREUR

Thierry Kuntzel, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 22 octobre 1993 au 2 janvier 1994

avant même le commencement la caméra tourne déjà sans fin, deux corps nus dans la nature, une possible rencontre, avant même le commencement la caméra continue inlassablement son mouvement circulaire autour des corps, elle pose sa main sur son bras, il avance sa main vers elle et jamais ne la pose, corps déjà désunis avant même la rencontre, elle le regarde déjà depuis le début et le regarde encore, déjà depuis le début il ne la regarde plus, les écrans à côté changent de couleurs, deux grands presque monochromes verts, mais à quel moment et à quel moment le vert tourne-t-il au brun glauque de la nature, sa main toujours en suspens encore et déjà depuis le début, la caméra tourne toujours, elle ne cesse de tourner avant même le commencement, elle baisse les yeux lentement, on ne sait déjà plus à quel moment, ni à quel moment ils s'élèvent vers le ciel, la caméra suit son regard en tournant encore et toujours comme elle le fait avant même le commencement, le gris du ciel et déjà le gris des deux écrans à côté, un vertige terrifiant comme le silence qui déjà est avant même le commencement

Printemps (*Pas de printemps*) aurait pu être l'histoire d'une rencontre, mais il n'y a pas de rencontre. *Printemps* (*Pas de printemps*) aurait pu être l'arrivée du printemps, mais il n'y a pas de printemps. Quelque chose se passe, quelque chose qui relève du drame, de la terreur. Mais quoi donc ? « Saura-t-on que ce que je fais n'est absolument pas charmant, que l'esthétique n'est que la face d'une terreur secrète ? »¹

La fiction affleure dans les installations vidéographiques de Thierry Kuntzel. Tout y est en place pour nous raconter des histoires. Tout, sauf le temps. Si le récit est la configuration du temps par la construction d'ensembles temporels cohérents, Kuntzel, lui, s'évertue à défigurer le temps et, par là même, à anéantir le récit. Une multitude de temporalités s'entrecroisent, littéralement imbriquées les unes dans les autres. Les temps de passage du gris, au vert, au brun, et du blanc au bleu, et du blanc au noir. Les temps des apparitions et des disparitions. Les variations de durée et de vitesse. Les répétitions. Le tout minutieusement calculé, comme le montre les croquis préparatoires au montage de *Nostos II*.

Printemps (*Pas de printemps*) est une pièce non montée qui dure à peine plus de trois minutes. Pourtant, on croirait que cela dure toujours. C'est que le mouvement lent et circulaire de la caméra entraîne

une dilatation de l'instant que vient redoubler la mouvance et l'instabilité de l'image vidéo graphique. *Printemps* (*Pas de printemps*) nous entraîne dans un hors-temps où le passé, le présent et le futur sont abolis.

Allumer une cigarette, brûler des photographies de famille, déposer une coupe de fruits, gestes maintes fois répétés, interrompus, recommencés sont juxtaposés sur les neuf écrans de *Nostos II* et superposés dans *La Desserte blanche*. La répétition évacue toute narration du geste et élimine la possibilité d'en distinguer le commencement de la fin. Seul demeure le temps nécessaire pour accomplir le geste qui avant même son accomplissement est déjà recommencé. Temps à nouveau défiguré, instant dilaté où viennent s'abîmer le passé, le présent et le futur. C'est le **temps de l'absence de temps**.

« L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est plus possible, où avant l'affirmation il y a déjà le retour de l'affirmation. (...) Dans l'absence de temps, ce qui est présent ne renouvelle rien; ce qui est présent est inactuel; ce qui est présent ne présente rien, appartient d'ores et déjà et de tout temps au retour. »² Et si Kuntzel n'utilise pas de l'arrêt sur image, c'est que le temps de l'absence de temps ne tolère aucune interruption. Temps qui ne permet donc aucune fiction, si ce n'est l'histoire de notre propre regard... c'est un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque





PHOTO : WILLIAM LEROUX

Thierry Kuntzel, *Quatre saisons moins une : Printemps (Pas de printemps)*, 1993. Installation vidéo; 3 min 35.
Coll. : Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, Musée d'art contemporain de Fréjus.

chose se retire en son image et que le « Je » que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un « Il » sans figure. »³

Les installations vidéographiques de Kuntzel donnent à voir notre regard en miroir. Ce sont des histoires de voir, des images de perception, et non plus des images à percevoir. « S'interroger sur ce qu'il en est de voir, de s'imaginer voir. »⁴ C'est le regard refermé sur lui-même de l'observateur observé, regard qui devient à la fois **le lieu et l'œil**.

Ces images sont douloureuses parce que Kuntzel, tout en douceur, malmène notre œil. Il faut accepter de passer

directement de l'infiniment grand à l'infiniment petit, du trop loin au trop près, de l'obscurité au trop plein de lumière. Il faut aussi accepter de mélanger le proche et le lointain, l'animé et l'inanimé, le visible et le caché, les points de vue incompatibles. Comme si tout cela s'équivalait. Et accepter encore de regarder ces images trop grandes pour l'espace qui les contient.

Tout porte à croire que Kuntzel met en image la finitude du regard, son impossibilité. Le trop-plein de lumière qui dans *La desserte blanche* provoque l'éblouissement; l'obscurité dans laquelle disparaît le visage de Ken

Moody dans *Été (double vue)*; la juxtaposition de deux points de vue irréconciliables, redoublée du vacarme assourdissant des huit bandes sonores simultanées de *Tampico (Non lieu)*. Kuntzel joue à la limite exacte du perceptible parce que ses œuvres relèvent d'une « esthétique de la disparition »⁵. La limite du perceptible ne pointe pas ici la finitude du regard mais l'instabilité de l'image « dont la seule durée est celle de la persistance rétinienne »⁶, et par là même la désintégration de toute représentation dans la lumière et le temps.

Tampico (Non lieu), est un lent panoramique de la ville mexicaine de Tampico filmée sans interruption du lever au coucher du soleil. On passe imperceptiblement du jour à la nuit et de la nuit au jour, sans jamais qu'il ne fasse noir. Impossible de savoir quand s'allument les lumières de la ville, impossible de savoir si le rougeolement du ciel est celui du coucher ou du lever du soleil. *Tampico (Non lieu)* n'est pas un panoramique de la ville de Tampico mais un panoramique d'un jour sans fin où la lumière électronique supplante les lumières naturelle et électrique. *Tampico (Non lieu)* donne à voir de la lumière et du mouvement, autrement dit de la matière vidéographique pure, des points lumineux en mouvement. *Tampico* est un non-lieu parce qu'il est matière. Et lorsque les plans se rapprochent de la ville, c'est seulement le mouvement des points lumineux sur l'écran que nous percevons autrement, une nouvelle structure de la matière.

Matière qui n'a jamais été montrée comme dans *Été (double vue)*. Deux images se font face. Sur un écran cathodique, un plan-tableau rigoureusement composé : une pièce presque vide qui ouvre sur un jardin à la française et dans laquelle Ken Moody assis dans une méridienne feuillette un livre sur Poussin. Toutes les lignes convergent vers un seul point de fuite. Les allées et venues du personnage féminin et la vibration des pixels viennent à peine perturber la parfaite immobilité de la composition. De l'autre côté, un écran trop grand sur lequel est projeté un traveling extrêmement lent, en gros plan, du corps presque nu de Ken Moody. Aucune profondeur : « Blocage de la vue par la grande proximité du détail »⁷.

L'œil caresse et dissèque cette peau qu'il était habitué à voir si lisse sous le regard de Mapplethorpe. Chaque ride, chaque plissement, chaque pore, chaque blessure, chaque épaissement est porté à la démesure de l'écran. Transmutation de l'invisible en visible, du très petit en très grand. Transfiguration de la peau en matière végétale, minérale qui, dans le trop-plein ou le trop peu de lumière, se désintègre à son tour en matière vidéographique. Le point lumineux apparaît alors comme l'ultime réalité de ce corps. L'espace entre les deux écrans, coïncé entre un point de fuite et une « fuite simultanée de tous les points et de tous

les instants »⁸, entre une profondeur de champ et une « profondeur de temps », devient insoutenable. Insoutenable également ce gros plan sur le regard de Ken Moody qui disparaît en se regardant disparaître du petit écran. Disparition du regard qui signifie déjà, dans le temps de l'absence de temps, le retour du regard.

De possibilité de voir qu'il était, le regard devient impossibilité de ne pas voir. Impossibilité de ne pas voir ce qu'il reste quand tout a disparu. Maurice Blanchot note que : « ce qu'on appelle apparition est (...) le « tout a disparu » devenu à son tour apparence. Et l'apparition dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose : lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tout que dissimulé »⁹.

C'est cette essence de l'être que Kuntzel met véritablement en image dans *Hiver (La mort de Robert Walser)*, tombeau pour l'écrivain retrouvé mort dans la neige le jour de Noël 1956. En symétrie à *Printemps (Pas de printemps)*, trois grands écrans sont juxtaposés. Sur le panneau central, un relief blanc, les plis d'un tissu, d'un linceul, que la caméra parcourt doucement de gauche à droite, tandis que sur les côtés, deux faux monochromes varient de couleur au rythme de l'image centrale. Le corps de Ken Moody émerge progressivement du drapé, puis disparaît, et réapparaît en transparence, sans jamais parvenir à réaliser sa présence. Et pourtant, ce corps est là, même dans son absence parce qu'il figure, comme déjà dans *Printemps (Pas de printemps)*, dans *Été (Double vue)* et dans le cycle ininterrompu des *Quatre saisons moins une*, la mort qui arrive et ne cesse d'arriver.

Kuntzel dit : « Saura-t-on ce que je fais n'est absolument pas charmant, que l'esthétique n'est que la face d'une terreur secrète ? ». **La terreur** chez Kuntzel est cette impossibilité pour la rencontre, le printemps, la ville, le jour, l'image, le regard, l'être, et même la mort de réaliser une présence.

ANNE BÉNICHOU

NOTES

1. Thierry Kuntzel, cité par Anne Marie Duguet, *Les vitesses de l'immobile*, Thierry Kuntzel, Galerie Nationale du Jeu de Paume, catalogue d'exposition, Paris, 27 avril-20 juin 1993, p.10.
2. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.22-23.
3. Ibid, p.22.
4. Thierry Kuntzel, cité par Anne Marie Duguet, op. cit., p.12.
5. Paul Virilio, *L'espace critique*, p.28.
6. Idem.
7. Thierry Kuntzel, « Quatre saisons moins une : Été / notes », *Thierry Kuntzel*, op. cit., p.127.
8. Paul Virilio, op.cit., p.107.
9. Maurice Blanchot, op. cit., p.344.